Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

JULIO | 2017 | AÑO 4 | NÚM 44 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

DIRECTORIO

Carmen Bojórquez
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

PORTADA: NELLIE HAPPE
FOTO: RICARDO RAMÍREZ

EDI-TORIAL

Aprender sin reflexionar es malgastar la energía.
Confucio

AFORTUNADAMENTE INTERDANZA SE CONVIERTE poco a poco en un espacio lleno de voces jóvenes, voces de estudiantes, bailarines y coreógrafos formados en las escuelas de danza de hoy, escuelas que si bien albergan los legados de los maestros que construyeron los cimientos de la danza mexicana, enfrentan el compromiso de su desarrollo con una visión ampliada en la que se asume la formación técnica en igualdad de importancia a la formación académica del profesional de la danza.

El resultado, jóvenes que ostentan un grado, licenciados que asumen su práctica de manera reflexiva. Ejemplo indudable de esta nueva generación es Juan Alberto Montes Zárate, estudiante de la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF) del INBA, quien asume sus intereses hacia la investigación, creación y docencia en los campos que refieren al cuerpo, la historia, la memoria y la cultura, todo ello desde el análisis de la danza folklórica en términos conceptuales, y colabora con la revista con un texto que presentó en junio de este año en el I Congreso Internacional de Filosofía de la Danza en la Universidad Complutense de Madrid, España.

También egresada del INBA, de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, actualmente docente en la Escuela Nacional de Danza Folklórica, Alma Quintana nos presenta una colaboración que resulta del interesante proceso que vive la ENDF, con la revisión del plan de estudios que lleva a cabo la academia en su conjunto.

Probablemente sea aventurado insistir en que hoy se piensa más que nunca el quehacer dancístico. Otro ejemplo que refuerza esta aseveración es la quinta y última entrega del proyecto TANZ ANTENA, con un texto de Ilona Goyeneche. Cada una de las cinco colaboraciones del proyecto, encabezado por Olga Gutiérrez, reitera la idea de que hoy en México existe un mayor compromiso reflexivo sobre la danza.

Cerramos este número con la presencia una vez más de Nellie Happee, ahora a través de una entrevista por Carmen Correa, destacada bailarina y maestra que tuvo la fortuna de interpretar obras de Happee, con las imágenes fotográficas que la propia maestra le facilitara para ilustrar esta colaboración.

En la iconografía nos unimos al 15 aniversario de la compañía Ardentía, fundada en 2002 por Reyna Pérez.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CON-
TENIDO

REFLEXIONES

04 **DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA**
¿DANZA DEL PUEBLO?
POR **JUAN ALBERTO MONTES ZÁRATE**

14 **TANZ ANTENA**
DANZA, PERFORMANCE Y COMUNIDAD
POR **ILONA GOYENECHE**

20 **SABERES CAMPO PERFORMATICO**
TÉCNICAS DE ENTRENAMIENTO DANCÍSTICO
POR **ALMA QUINTANA**

PERFILES

29 **NELLIE HAPPE**
LA DANZA: ¡POR PLACER!
POR **CARMEN CORREA**

ICONOGRAFÍA

30 **ARDENTÍA...**
2002-2017
15 AÑOS DE ENTREGA

DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA

¿DANZA DEL PUEBLO?

POR **JUAN ALBERTO MONTES ZÁRATE**

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA-INBA, MÉXICO
MONTES.ALBERTO@HOTMAIL.COM

Esta ponencia tiene como objetivo mostrar algunos de los cuestionamientos y avances que han surgido del trabajo que estoy desarrollando en mi tesis de licenciatura en la Escuela Nacional de Danza Folklórica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. La primera inquietud que me surgió fue: ¿por qué es necesario problematizar la disciplina artística llamada Danza Folklórica Mexicana (DFM)? Frente a los posicionamientos polarizados fundados en la distinción epistémica tradición-modernidad en el análisis de esta disciplina artística es necesario aportar elementos para realizar análisis que rebasen los juicios morales.

Es así que este trabajo busca problematizar algunas líneas que históricamente han posibilitado la construcción y operatividad de la DFM, entre las cuales resaltan: a) el nacionalismo como construcción ideológica del Estado mexicano, b) las pretensiones unificadoras del Estado con la inclusión de lo indígena y lo popular en el discurso oficial, c) los supuestos de la revolución institucionalizada fundantes de la idea de justicia social en México, d) la danza folklórica mexicana vinculada directamente a los supuestos sobre la identidad nacional y e) la problematización de la idea clásica de folklore, entendida como "saber del pueblo".

Pensar la DFM y lo nacional parece hasta redundante, en el sentido que, cuando se hace referencia a lo mexicano, una de las imágenes idealizadas es lo que se denomina como *folklore*, en este aspecto la danza se posiciona como condensadora de sentido respecto a lo nacional, ya que posibilita la operatividad de estructuras semánticas que dan cuenta de lo mexicano. Por ello, para esta investigación se vuelve primordial exponer cómo se ha construido este imaginario para establecer este vínculo cuasi indisoluble.

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLORICA- CLASE GENERO

Para entender algunos de los supuestos sobre los cuales se construyó esta disciplina artística es necesario remitirnos a dos procesos fundamentales para la construcción de México: 1) el proceso de construcción como Estado-nación moderno que recae en el proceso independentista que se gestó a inicios del siglo XIX y 2) el proceso revolucionario en la primera mitad del siglo XX. Estos procesos permiten plantear lo referente a la cultura nacional porque el primero de ellos supone la idea de la *nación*, y el segundo pone en discusión la *inclusión de lo Indígena*, es decir de lo diferente. Surge entonces el cuestionamiento ¿Por qué lo indígena se vuelve parte fundamental en el discurso de lo verdaderamente mexicano?

El Estado mexicano ha buscado por medio de la construcción de una identidad nacional homogeneizar y diluir las diferencias sociales, este interés se fortalece a partir de la adscripción lo que se define como "cultura nacional". Esta categoría incorpora en el imaginario una serie de prácticas, creencias y valores que terminarán definiéndose como típicamente mexicanas para convertirse en parte del ideario y así denominarse como saberes del pueblo, es decir como *"folklore"*. En este sentido, la idea del *"ser mexicano"* se condiciona por una serie de prácticas y expresiones sociales establecidas que nos permiten referirnos y adscribirnos a un "nosotros".

Por ello, una categoría primordial para entender la construcción de lo mexicano es el *nacionalismo*, entendiéndolo como el sentimiento identitario generado desde un proyecto político que se vincula a un conjunto de valores, ideas, representaciones y prácticas que enaltecen al Estado-nación.

El nacionalismo mexicano se fundó en la creencia de un proceso histórico unilineal, en el cual, el indígena [*y sus prácticas*] al ser la manifestación misma del origen de la identidad nacional, tenía ganado un lugar en la sociedad mexicana, sin embargo, esto sólo sería posible a través de la integración, porque aquellos "vestigios degradantes" del pasado, manifestados en su condición social, eran incompatibles con las pretensiones de futuro que perseguía el Estado nacional (Salgado, 2013: 40)

Es con el periodo post-revolucionario (1920-1950) que estas ideas sobre

lo típicamente mexicano se vuelven primordiales para fortalecer la idea de la revolución institucionalizada, es decir la inclusión de distintas esferas de lo social en la toma de decisiones. El Estado ha exigido en términos de operatividad, imágenes que den cuenta de lo mexicano en dos niveles; a) el que se encamina a la validación y legitimación de las estructuras de forma interna y b) el que frente al mundo busca la diferenciación, pero también la validación en términos de un Estado que se pretende sin disfunciones. A esta problematización yo la he conceptualizado como *vanguardia incluyente*

Es así que lo indígena y lo popular toman un papel central para el Estado, como una herramienta que facilitaría la construcción de la identidad mexicana, así para los años 20 surgen las primeras referencias al *"folklore"* como disciplina artística. Con el surgimiento de la Secretaria de Educación Pública en 1921, nacen también a su cargo dos instancias enfocadas en el "arte", las cuales fueron: el Departamento de Bellas Artes –primer antecedente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)– y el Departamento de Educación y Cultura para la Raza Indígena –primer antecedente del Instituto Nacional Indigenista– ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), estas dependencias materializan en términos institucionales una distinción entre lo "culto" (arte) y lo "popular" (artesanía).

El movimiento folklórico de estos años [década de los 20] quedó en manos de literatos, músicos y artistas en general, son ellos quienes se encargan de organizar las primeras sociedades folklóricas, de publicar artículos con temas alusivos, de dictar conferencias de divulgación, de

PROGRAMA ARTÍSTICO CULTURAL DENTRO DE LOS FESTEJOS DEL CENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA
FOTO: HTTP://WWW.DIARIODEZIHUATANEJO.MX/2010/11/REALIZAN-PROGRAMA-ARTISTICO-CULTURAL.HTML

SON LAS SUERTES(DANZA DE NEGRITOS O CUENTEPECOS) FIESTA DE XALATLACO

llevar a cabo reuniones y congresos nacionales, obviamente de hacer las primeras proyecciones estéticas [escenificación] (Moedano, 1953: 45 citado en Lozano, Palma. 2012: 26)

Para este trabajo es necesario el uso y vinculación de algunos conceptos que me permitirán desarrollar los objetivos planteados. Si ponemos atención en la conceptualización de cultura que sugiere Carla Pasquinelli (2005) como concepto diferenciador, en tanto "permite pensar lo primitivo dándole forma y construyendo la condición de su misma representación", se vuelve posible afirmar que construye la forma de representación del otro primitivo frente al yo moderno. En tanto que lo "moderno" categoriza, define y clasifica este concepto adjetiva la diferenciación y posibilita la distinción con el otro (primitivo), por medio de categorías totalizantes como la de arte.

Lo moderno es un concepto que no se define por sí solo sino presupone un término de referencia respecto del cual se define por negación... remite a lo que no es moderno y en cuanto tal, tiene que ser negado...y así alcanzar la propia diferenciación (Pasquinelli,2005: 216)

Es así, que se incorpora en el imaginario la idea de proyectar estéticamente la tradición en pro de la cultura, con ello comienza la escenificación de la danza tradicional, para lograr diferenciar al México primitivo del México de vanguardia.

hora bien, como sugiere Gilberto Giménez, se puede entender a la cultura como: "las representaciones sociales interiorizadas en los sujetos que se expresan en formas simbólicas socialmente construidas e históricamente determinadas" (Giménez, 2002: 111). Estas representaciones sociales son esquemas o marcos de percepción, valoración y acción, que se concretan en formas simbólicas, mediante las cuales el sujeto dota de significado al mundo —es decir, que tienen un sentido o intencionalidad para el sujeto— y es este significado el que le permite generar mecanismos de acción para operar en el mundo.

Los mecanismos de acción que permiten operar en el mundo (formas operativas de la cultura) son las creencias, valores, ideas, sentimientos, que se vuelven fundamentos subjetivos (colectivos o individuales) por medio de los cuales se entiende la cultura, de esta forma la estabilidad de las ideas se expresa primeramente normando las correspondientes expectativas de comunicación y conducta. Estas formas históricamente determinadas y socialmente construidas, se objetivan en símbolos o expresiones como el arte, esta última se vuelve un instrumento de dominación simbólica entre quienes necesitan distinguirse de otros para ejercer su dominio, excluir e incluir bienes materiales y simbólicos de acuerdo con las reglas, las necesidades, los significados y los valores de su grupo.

Por ello es primordial para este trabajo conceptualizar la mexicanidad como las formas de apropiación de lo que ha sido estabilizado (en términos comunicativos y de auto representación de la sociedad) como mexicano, es decir, como se operativiza el concepto en la vida cotidiana y que podría considerarse como el imaginario sobre lo mexicano.

Lo que hoy conocemos como "cultura popular" es el resultado de un largo proceso de dominación ideológica que desplaza y oprime los intentos de mantener una tradición, de erigir una "singularidad" cultural y artística. Tal "singularidad", aprovechándose del primer impulso de una industria cultural, produce mitos ambiguos y productos originales que, surjan como surjan, son asimilados con celeridad por la avidez masiva que los torna cultura popular (Monsiváis, 1978)

Es así que, por lo general, el concepto de folklore se ha entendido desde su etimología, la cual se constituye a partir de las palabras *Folk* (pueblo) y *Lore* (sabiduría): lo que sugiere entenderlo como, la sabiduría del pueblo, remitiendo con regularidad a las prácticas culturales del pasado *"primitivo"*. El uso de este concepto en México remite a las prácticas culturales *indígenas y populares*, aunque es pertinente aclarar que el uso de estas categorías presupone la posibilidad de separar un grupo al cual se le designa como el *otro*. Con los supuestos expuestos anteriormente como base, surgen para los años setenta dos instituciones fundamentales para entender la disciplina artística en cuestión, las cuales son:

El Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana (IIDDM), con lo cual se invitó a maestros e instructores de danza, directores de compañías folklóricas y público interesado en la danza "tradicional", a formar parte de una asociación cuya labor se centraría en el recopilado de información y reproducción de manifestaciones dancísticas, con apego a la "forma y estilos auténticos", mismos que se discuten en congresos y reuniones nacionales que siguen teniendo lugar hasta la fecha. De esta labor surgen dos modelos para el registro, únicamente de pasos y coreografías, uno creado por Ofelia Medina y el otro por Silvio Aguilar, ambos con fines didácticos omitían el complejo social e histórico que envuelve a la danza en sí (Rodríguez, 1988),

Para el año de 1973, [surge] el Fondo Nacional para el Desarrollo de

la Danza Popular Mexicana (FONADAN) ¨ [con el cual] se formaliza el apoyo oficial a la investigación dancística. Los objetivos de este organismo fueron: conservar, revitalizar y difundir la danza tradicional mediante el apoyo de las escuelas profesionales del INBA [donde se] elaboraron documentos monográficos que incluían un breve acercamiento a los orígenes y significado de la danza, datos etnográficos, vestimenta, utilería empleada y análisis de las partes musicales. (Lozano, Palma. 2012: 36,37)

Lo anteriormente expuesto me permite sostener que el discurso institucional que habla de la pérdida, rescate o conservación de la tradición es opuesto al ejercicio de la tradición que *per se* es contemporánea, si no fuera así, sería difícil enunciarla.

Ahora bien, el establecimiento de relaciones valóricas entre pobreza y tradición, que se condensa en frases como *"qué bonito bailan los inditos" o "rescatemos las tradiciones"* me permite afirmar que, pensar la unicidad identitaria es un problema de corte valórico, esto en términos nacionales permite seguir estableciendo lógicas de dominación y exclusión del otro, es decir se le niega su contemporaneidad desde los supuestos del rescate y preservación de sus prácticas, ya que aunque este tipo de prácticas signifiquen e identifiquen lo nacional no significa que sean de todos. Esto supondría dotar de valor de cambio y permitir procesos de explotación de estas expresiones.

Dicho lo anterior la DFM podría definirse como hija de las pretensiones de un Estado que busca unificar las diferencias con un tinte de supuesta neutralidad política y por lo cual sería pertinente analizar el discurso singular de esta disciplina artística de "vanguardia incluyente". Surge entonces la pregunta, ¿es la danza folklórica mexicana, la danza del pueblo? Al finalizar la primera mitad del siglo XX, la danza mexicana en términos nacionalistas, hace su aparición en el campo de las artes escénicas con dos líneas fundamentales:

a) La que fue impulsada por las misiones culturales vasconcelistas, que dan como resultado lo que se conoce como danza popular, folklórica, tradicional, nativa, étnica, regional, autóctona o típica.

b) La que fue definida como danza moderna mexicana a partir de las propuestas técnicas y estéticas que

JUAN RUIZ Y JOSEFINA LAVALLE EN "EL PELADO Y SU GATITA", LA CORONELA, 1940

encabezaron Ana Mérida, Ana Sokolow, Waldeen, Amalia Hernández y Josefina Lavalle, entre otras.

Autores como Pablo Parga, Margarita Tortajada, Amparo Sevilla, Alberto Dallal, Elizabeth Cámara, Juan Carlos Palma y Víctor Lozano han dado aportes frente a este tema. En estos autores yo encuentro algunos puntos de confluencia como:

-Posicionamientos multidisciplinares.

La re elaboración escénica de la danza tradicional y popular (la cual) tiene su origen en las Misiones Culturales y en el uso que se hizo de los materiales recopilados, expresados por ejemplo en los primeros intentos de danza teatral de los años veinte y después en las escuelas profesionales de danza, como la Escuela Nacional de Danza y la Academia de la Danza Mexicana.

-Análisis de la relación de apropiación institucional entre lo hegemónico y lo subalterno.

-Esbozo de análisis disciplinar de la distinción tradición-modernidad.

-Esbozo de definiciones de conceptos fundantes de la disciplina.

-Estos puntos también los expongo a continuación:

Para Margarita Tortajada (1995) es posible definir a la DFM como:

Desde esta afirmación, Tortajada deja claro que la DFM podría ser considerada como una disciplina para la escenificación, sin dejar claras todas sus implicaciones discursivas, poéticas y hasta ideológicas.

Algunas décadas antes, Miguel Covarrubias (en la década de los 50) afirmaba que la danza mexicana debía seguir el mismo camino de la pintura y la música: "surgir de la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista pero expresada con un lenguaje moderno y universal". Esto puede traer a colación la —para nada nueva— discusión de tradición/modernidad que me parece fundamental para entender la construcción de la disciplina, discusión que ha sido abordada ya por Amparo Sevilla en su texto *Danza, cultura y clases sociales* (1990); desde el enfoque del materialismo histórico, Sevilla pone en la discusión las formas en que se da la apropiación de las prácticas subalternas y cómo esto posibilita hablar de la DFM como una disciplina hegemónica que niega a la otredad, aunque desde esta lectura no es claro qué sucede con los procesos de la escenificación y tampoco deja claro cómo es que ha sido conceptualizada la idea de folklore. Lo que sí deja claro es el posicionamiento de la autenticidad y la idea de darle voz al otro, quizá desde el carácter chovinista.

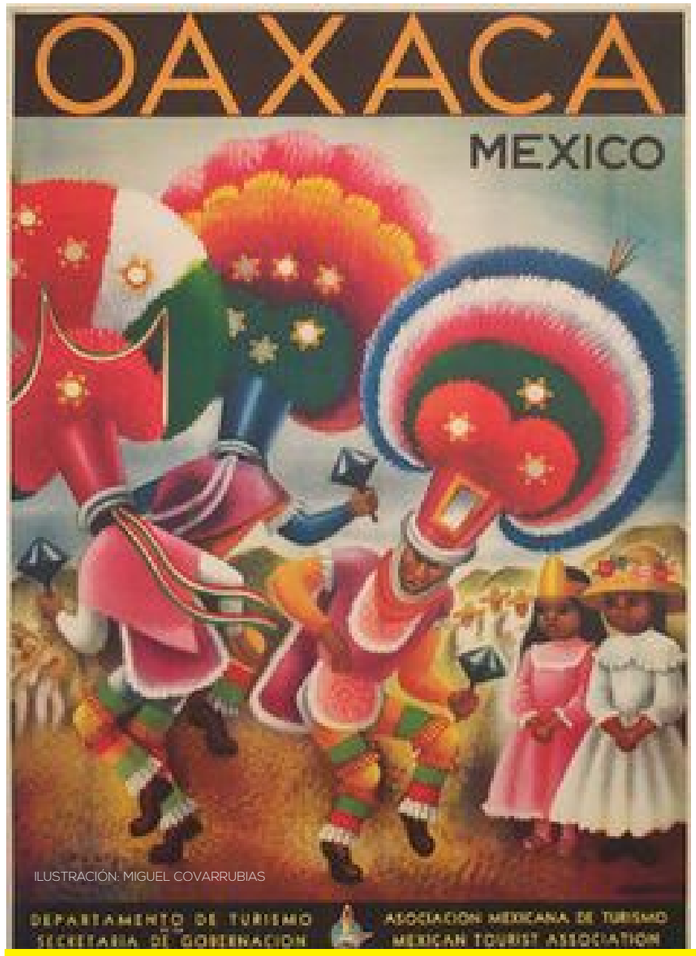


ILUSTRACIÓN: MIGUEL COVARRUBIAS

Ahora bien, para Pablo Parga la pregunta central de su trabajo *Cuerpo vestido de nación* (2004) es ¿qué papel juega la DFM dentro del concepto de lo nacional? y ¿cuál es su importancia en la difusión de lo mexicano? Para Parga, la DFM es un vehículo que propicia las ideas de lo mexicano, planteamiento con el cual estoy en comunión, pero a diferencia de Parga esta investigación propone analizar lo mexicano y sus implicaciones en la construcción de la DFM, es decir, busca exponer cómo las ideas sobre lo mexicano han logrado posicionar a la disciplina artística como una imagen de la identidad nacional, esto supone un escudriñamiento de la operatividad de las estructuras semánticas que posicionan a la DFM en tanto danza de actualidad.

Es así que la pregunta que lanza Langer (1966) ¿cómo es creada la danza? se vuelve pertinente para este trabajo, ya que me permite poner en la discusión uno de los problemas a los que se ha enfrentado la danza folklórica: ¿es necesario aplicar funciones de rescate, preservación y patrimonialización de la danza tradicional?

Las ideas de representación, rescate y salvaguarda que le han sido atri-

ILUSTRACIÓN MIGUEL COVARRUBIAS

ANA PAVLOVA, JARABE TAPATIO

buidas a la DFM se pueden plantear como rebasadas para la creación artística, es entonces que, desde esta perspectiva, nuestra labor puede definirse como artística en tanto a los supuestos de la creación y no de las ideas sobre la aprehensión y salvaguarda de *"códigos corporales"* que después "debiesen" accionarse de manera exacta.

El análisis que expongo parte de la idea que existe una ontologización en el concepto folklore, esto acarrea una serie de limitantes, tales como la negación del devenir, además que postular la existencia de una esencia en la semántica conceptual es volver al planteamiento de la materialidad de los conceptos, ya que la pregunta para el análisis de la DFM se ha centrado en el ¿qué es?, es decir, es recurrente tratar de definirla. Frente a esto sugiero trasladarnos a la pregunta del ¿cómo opera?, es decir, dar cuenta de los entramados que la posibilitan.

Esta problemática de carácter conceptual se traslada al cuerpo y se condensa en la idea de "código corporal", la cual condiciona las formas en que se produce la discursiva de la DFM.

Es así que podría definir a la danza folklórica como una práctica artística auto descriptiva (y no representacional como comúnmente se ha definido) ya que corresponde al ámbito de los textos, al material histórico cultural, al patrimonio del saber de la sociedad sobre sí misma y sobre su entorno. Es decir, se inserta en la semántica de lo mexicano

Como menciona Luhmann: "la semántica puede entenderse como el conjunto de las premisas que "identifican, retienen, recuerdan o dejan caer en el olvido al sentido digno de ser conservado (2007: 425)... es aquella parte de significados de sentido condensados y reutilizables que está disponible para la emisión de la comunicación" (Baraldi, Corsi, Esposito, 1996: 143-145). Es así que la danza folklórica sigue generando sentido, adscripción e identidad. Para analizar esta semántica que podría definirse como la estética de la DFM, me auxilio del enfoque de Valery Preston-Dunlop y Ana Sánchez-Colberg en lo que refiere a los hilos del medio de la danza. Es importante mencionar que este análisis supone a la DFM como una disciplina artística, academizada, sistematizada e institucionalizada, lo que tiene como finalidad la escenificación con todos los supuestos que ello conlleva.

Dentro de la propuesta de Preston-Dunlop, la noción de medio (*medium*) se concibe como un multi-hilado (*multi-stranded*) dentro del cual cada hilo (*strand*) es capaz de establecer interrelaciones o nexos (*nexus*) con el resto; dichos *strands* o hilos se consideran: el *performer*, el movimiento, el sonido y el espacio. Estos están presentes en la naturaleza de todo evento dancístico (Lozano, Palma. 2012: 82).

¿Cómo se establece la relación entre los hilos de la danza para crear lo que ahora conocemos como DFM?

El ejercicio de apropiación-mediación desde el cuerpo de aquello que se define como típicamente mexicano o folklórico —retomando a Lepecki— es a lo que denominaré como excorporación. Es decir, busco explicar desde este concepto cómo el cuerpo da cuenta de las semánticas y relaciones que se establecen entre los hilos y sub hilos de la danza. Con recurrencia, el tipo de nexos que se establecen son de carácter integrativo y redundante (desde lo propuesto por Preston-Dunlop), es decir, busca cohesionar y exaltar la mexicanidad: "En este sentido, los hilos del medio de la danza interactúan para generar unidades de significación que a su vez adquieren y dan sentido a una "macronarrativa" (Gutiérrez, 2010: 50 en Lozano, Palma. 2012: 83). Esto permite establecer un discurso kinético que genera sentido, es así que la nación se hace cuerpo y danza.

Las vías de aprehensión del movimiento se dan en función de la construcción que cada sociedad hace del cuerpo, por ello un mismo material de movimiento genera tantas variantes posibles al ser mediado tanto por el *performer* como por el grupo en sí (apreciación-valoración). Dicho proceso de mediación es percibido tanto en el estilo individual que refleja la "incorporación" del *performer* y el estilo grupal, que contiene la realidad corporal del grupo (Lozano, Palma. 2012. p.86).

Con lo expuesto hasta aquí es posible perfilar algunas respuestas, primero en lo que respecta a la importancia de problematizar esta disciplina artística, ya que durante más de medio siglo la DFM ha sido fundamental para hablar de México en términos artísticos y culturales, pero la importancia fundamental radica en que este cuerpo que danza, encarna a la nación, encarna un nosotros, posibilita decir esto somos, es un cuerpo que —nos guste o no— da cuenta del México contemporáneo.

Por ello es posible sugerir en este trabajo a la DFM como una práctica artística auto descriptiva y no representacional de las semánticas que generan sentido e identidad, es (lejos de juicios morales polarizados entre la importancia de la tradición o la importancia de la escenificación) parte de la episteme de la disciplina, de una práctica que ha permitido generar sentido y significado, y así, los artistas nos volvemos salvoconductos de la mexicanidad, pero ello no significa que siempre deba de ser de la misma forma, ¿si no, dónde queda entonces el potencial creativo del artista?

En términos artísticos, seguir reproduciendo discursivas dancísticas que vuelven al cuerpo un museo, resta posibilidades de creación en términos epistémicos y poéticos, cuando el cuerpo en sí mismo es histórico y fundamental para los procesos de memoria y olvido de la sociedad mexicana. Como menciona Villoro (2012) "donde todos somos particularmente miembros de lo mismo".

Si bien la DFM no es la danza del pueblo como práctica subalterna, sí es la danza de la industria cultural, pero lejos de ser desalentador este juicio, enfatizo que es necesario, posibilitador y potencializador para crear una danza sin negación de las muchas realidades que existen en México, sin supuestos de salvaguarda, sin negaciones del cuerpo, sin negaciones históricas y sin políticas de la memoria. Porque, como bien lo enuncia Foucault, el poder no es sólo de carácter jerárquico.

Esta es para mí la importancia de analizar y ejercer responsablemente una disciplina del cuerpo en un país en el que desaparecen miles de cuerpos a diario.

En memoria de aquellos cuya danza ha sido silenciada por las armas.

Junio 2017

REFERENCIAS

Baraldi C., Corsi G., Esposito E. (1996), *GLU: Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*, UIA. México.

Giménez, Gilberto (2005), "La cultura en la tradición filosófico-literaria y en el discurso social común" en Gilberto Giménez, *Teoría y análisis de la cultura, Vol. I*. CONACULTA/ICOCULT, México. Pág. 31-39.

Langer, Susanne (1966), *Los problemas del arte*, Infinito, Buenos Aires, 1966, pp. 14-21

Lozano, V., Palma, J. (2012), "Consideraciones sobre la aplicación de la perspectiva coreológica inglesa en un modelo de análisis/registro dancístico para la ENDF", INBA, México.

Luhmann, Niklas (2007), *La sociedad de la sociedad*, Herder-UIA, México.

Monsiváis, Carlos (1978), "Notas sobre cultura popular en México" en *Latín American Perspectives*, Vol.5. No. 1, *Culture in the age of mass media*, disponible en línea [https://carnavalriosucio.files.wordpress.com/2006/11/culturapopularenmexi comonsivais.pdf] Pag,98-118.

Parga, Pablo (2004), *Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*, CONACULTA, México.

Pasquinelli, Carla, (2005) "El concepto de cultura entre modernidad y posmodernidad", en Gilberto Giménez, *Teoría y análisis de la cultura, Vol.1*, CONACULTA/ICOCULT, México.

Salgado Carrasco Rogelio (2013), La semántica del concepto indígena en México. Una observación desde la teoría general de sistemas sociales, UNAM-FCPyS, México.

Sevilla, Amparo (1990), *Danza, cultura y clases sociales*, INBA, México.

Tortajada Margarita (1995), *Danza y poder*, Tomo I, INBA, México, pág. 722-748.

Villoro, Luis (2012) en *Oro: el día que todo cambió,* (Video) FEMEXFUT, disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=pzjoXgE1On*

NOTAS

1.Juan Alberto Montes Zarate: Originario de la Ciudad de México, Egresado de la Licenciatura en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y de la Licenciatura en Danza Folklórica por la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA.

Ha participado como bailarín en distintas compañías independientes y, ensambles coreográficos. En el año 2016 presenta su primer trabajo experimental que lleva por título "Andanzas: diálogos entre memoria, historia y olvido 1968-2014" en el que problematiza el entendimiento del cuerpo en su proceso histórico y social como bailarín de danza folklórica.

Ha sido ponente en congresos, seminarios y conversatorios entre los que destacan el "V Seminario Interinstitucional sobre Teoría General de Sistemas Sociales de Niklas Luhman" con la ponencia "El concepto de Folklore, un análisis desde la teoría de sistemas" (UNAM-UAEM 2014), el "Seminario Interinstitucional de Estudiantes de Sociología" (FCPyS, UNAM, 2017), el "Foro estudiantil de danza ADM" (ADM, INBA. 2017) el "Conversatorio de estudiantes de las escuelas profesionales de danza del INBA" en el marco del "Tercer encuentro de escuelas profesionales de danza del INBA" (2017) y el " I Congreso Internacional de Filosofía de la Danza" con la ponencia "Danza Folklórica mexicana ¿danza del pueblo?" este último realizado en el mes de Junio del año en curso en la Universidad Complutense de Madrid, España.

Es colaborador en el proyecto "Acervo Lavalle-Kuri" del CENIDI Danza "José Limón", así como profesor adjunto bajo la tutela de la Dr. Juncia Avilés en la FCPyS-UNAM en las asignaturas Historia de México y Construcción Histórica de México en el Mundo.[1]

TANZ ANTENA

DANZA, PERFORMANCE Y COMUNIDAD

POR **ILONA GOYENECHE**[1]
COORDINACIÓN CULTURAL DEL GOETHE-INSTITUT MEXIKO

Teníamos una idea bastante clara. Desde hace ya varios años Reinhard Maiworm, en ese momento director del Goethe-Institut Mexiko, y yo, encargada de las artes performáticas del Instituto, visualizamos un proyecto en el ámbito de la danza y performance a largo plazo, nacional e internacional, y que se construya de tal manera que sea sostenible en el tiempo. Estábamos pensando en un modelo como el centro de danza Tanzhaus nrw, de Düsseldorf, Alemania. Tanzhaus nrw, fundado en 1998, es un espacio que se creó para fomentar la danza mediante una propuesta que combina funciones, producción y la inclusión de la ciudadanía. En un mismo espacio, una antigua estación de mantención de vagones del transporte público, se ofrecía una cartelera de obras contemporáneas, residencias, coproducciones, talleres y clases para profesionales y amateurs de todas las edades.

Pensando en este modelo y en miras del Año Dual que se avecinaba, nos pareció el momento idóneo para crear este proyecto. Comenzamos a planear esta idea para México el 2014 contando con el apoyo de Stefan Hilterhaus de PACT Zollverein Essen, Alemania, y en México del coreógrafo y gestor Jaciel Neri, y Eleno Guzmán, en ese entonces subdirector de Artes Escénicas del Centro de las Artes de San Luis Potosí. Fue gracias a este espacio, que el proyecto de crear una "casa" dedicada exclusivamente a la danza y al performance cobró forma. Nos pareció un lugar idóneo por su infraestructura, ubicación a nivel nacional –siempre pensamos en descentralizar el proyecto-, y programa. De manera que diseñamos el proyecto completo a tres años para ese espacio.

Tres años para instaurarlo lentamente con una primera fase de construcción, luego de inauguración y finalmente de consolidación. Con un

programa específico de presentaciones, coproducciones, residencias, capacitación para profesionales para toda la república mexicana y talleres dirigidos a la ciudadanía de San Luis Potosí. El diseño del proyecto estaba concebido de tal manera que fuese un lugar multidisciplinario de creación, experimentación y profesionalización en torno a la danza, coreografía y performance, que uniera tanto a profesionales de todo el país, a creadores de Alemania y al público general de la ciudad.

A comienzos del 2015 el proyecto estaba listo. El presupuesto aprobado. El plan de trabajo establecido. Fue cuando nos dimos cuenta que no podíamos levantar un proyecto de esta envergadura sin consultar antes a la misma comunidad de danza de México sobre su visión de la escena, sobre las necesidades y urgencias, sobre las características propias de ésta en México y sobre el potencial que ofrece. Fue así que pusimos en "stand by" el proyecto y organizamos ese mismo año un *Think Tank* en San Luis Potosí junto a la curadora, gestora y coreógrafa Mariana Arteaga, que diseñó el encuentro y ha acompañado y asesorado el proyecto TanzAntena desde ese entonces.

Invitamos a creadores y gestores de Hermosillo, Xalapa, Tijuana, Mérida, San Luis Potosí, Oaxaca, Ciudad de México, Morelia y Guadalajara, y desde Alemania nos visitaron la co-directora del Centro Internacional de Danza y Arte del Movimiento fabrik Potsdam (Potsdam), Sabine Chwalisz; la dramaturga Uta Lam-

bertz de Kampnagel Internationales Zentrum für Schönere Künste (Hamburgo) y el programador del Centro de danza Tanzhaus (Düsserldorf), Stefan Schwarz.

Reunidos durante tres días, mapeamos la escena de danza de Alemania y México, identificamos urgencias y necesidades, deseos y posibles proyectos futuros. Este encuentro fue clave para nosotros como Goethe-Institut y el futuro diseño del proyecto. Permitimos desechar completamente nuestra idea inicial y volvimos a diseñar un proyecto nuevo que ahora respondiera a todo lo que surgió de aquel *Think Tank* organizado en San Luis Potosí. México son varios Méxicos y varias escenas de danza. Las necesidades son múltiples y se diferencian por estado, a lo que se suma las enormes distancias y la continua falta de presupuesto. Crear un espacio fijo en un sólo lugar no iba a poder responder a estas necesidades y características propias de las escenas del país.

Por otra parte, quedó en evidencia otros dos puntos claves a la hora de desarrollar un proyecto de tal envergadura. Buscar la forma de no exponerlo a los vaivenes de los sexenios gubernamentales y todas las inseguridades que los cambios de direcciones conllevan, y asegurar la sustentabilidad de esta iniciativa levantándola desde la comunidad dancística misma. Un rol clave que iba a jugar acá era la cada vez más mencionada figura del/de la artista- gestor/a. Ante la falta de presupuesto e infraestructura que existe en el país, es esta figura la que se ha consolidado en la escena de danza en México y es la responsable de impulsar nuevos modelos de trabajo y cooperación.

Para igualar en ambas direcciones este primer encuentro Alemania-México en miras de diseñar el proyecto final, es que se creó una segunda fase unos meses después del *Think Tank*. Luego de que varios directores artísticos y curadores alemanes vinieran invitados por el Goethe-Institut a conocer la escena mexicana, era el momento de que un grupo de artistas/gestores que participaron en el *Think Tank* de San Luis Potosí viajara a Alemania a conocer espacios claves de la escena de danza, coreografía y performance de ese país. Seis creadores –que nosotros identificamos como multiplicadores- de Tijuana, San Luis Potosí, Xalapa, Ciudad de México y Guadalajara viajaron durante más de una semana por Alemania visitando más de diez espacios, reuniéndose con sus directores artísticos, dramaturgos y curadores para entender de qué manera se concibieron estos espacios, cuáles programas se han desarrollado, para quién y cómo piensan sus líneas curatoriales. Siempre teniendo en mente la forma de cómo se pudieran traducir estos espacios e iniciativas en México, con qué o quién estos lugares dialogan y qué posibles colaboraciones futuras podrían surgir de ahí.

Posterior a estas primeras dos fases de pensar y planificar el proyecto, permitimos dejarnos un tiempo para que surgieran -desde este mapeo general tanto en México y Alemania- un diseño de acciones que iban a conformar TanzAntena.

El proyecto comenzó a tomar forma. Retomamos algunas ideas iniciales como otras nuevas. Su meta era abarcar tanto la diversidad de la escena mexicana como también la geografía del país. Por lo mismo y respondiendo a esos muchos "Méxicos", TanzAntena -proyecto que nació desde la danza (Tanz en alemán)- se diseñó como una estructura de ANTENAS (o multiplicadores) que se despliegan tanto dentro de México como hacia Alemania. Pensado como una plataforma para fortalecer e impulsar la escena de danza, coreografía y performance en México, queríamos además que fuese una iniciativa que estrechara los lazos de intercambio y colaboración con la escena alemana en ambas direcciones.

En este marco, nos pareció clave no forzar a los creadores/gestores multiplicadores mexicanos invitados a ser parte de esta iniciativa, a que nos presenten proyectos. Más bien fue una invitación a que hagan propuestas según sus evaluaciones posteriores al *Think Tank* y el viaje a Alemania, pensadas desde sus propias escenas, sus intereses y posibilidades. Estas propuestas las fuimos combinando con iniciativas que nosotros desde el Instituto diseñamos respondiendo a toda la información y *feedback* que habíamos recibido en esta primera fase.

TanzAntena buscó responder a las necesidades y desafíos que ha encontrado en el camino de su concepción y desarrollo, y hoy va más allá de ser un espacio dedicado exclusivamente a la danza: más bien es un espacio móvil, nacional, internacional, flexible y dinámico de intercambio, reflexión y creación. El proyecto creó una red entre creadores y gestores en México y también con Alemania, y generó espacios amables de experimentación, profesionalización y autogestión, para nombrar solamente algunos.

Clave para el proyecto ha sido la creadora y gestora Olga Gutiérrez –una de las multiplicadoras de TanzAntena– que desde Guadalajara ha respondido a la naturaleza de la iniciativa presentando un programa diseñado en varias etapas, de diferentes formatos y a largo plazo[1].

No solamente pensó el proyecto para Guadalajara y el estado de Jalisco, sino que también creó una alianza en Alemania con Fabrik Potsdam y su directora Sabine Chwalisz[2].

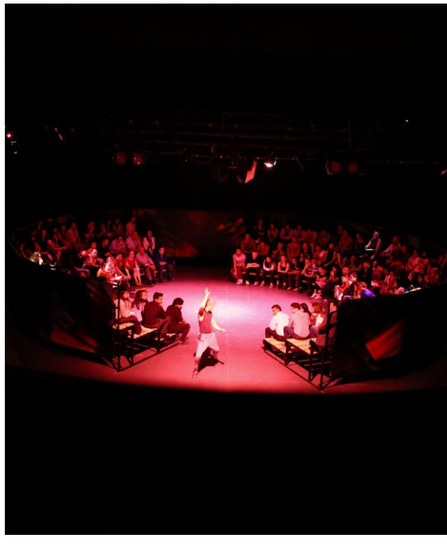
1.Véase el primer artículo escrito por Olga Gutiérrez de esta serie, publicado en abril.
2.Véase el tercer artículo escrito por Sabine Chwalisz de esta serie, publicado en junio.

De manera que el proyecto que inauguró TanzAntena el 2016 en el marco del Año Dual fue el *Laboratorio de Creación Coreográfica en Guadalajara* –que se realizó en cooperación con la Secretaría de Cultura Jalisco– dirigido a siete jóvenes creadores ofreciendo un espacio de varios meses de trabajo de especialización en la creación y desarrollo coreográfico. Luego de casi un año finalizó con una residencia en fabrik Potsdam, Alemania, y una presentación al público alemán del resultado de este laboratorio. Siguió –también en Guadalajara– el Encuentro Internacional de Danza Contemporánea México/Alemania en el marco del XIX Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González. Esta iniciativa reunió a especialistas alemanes y gestores y creadores de Guadalajara, León, Querétaro, San Luis Potosí y Ciudad de México, para intercambiarse en torno a la producción y articulación de la danza contemporánea. Finalmente se llevó a cabo una "Plataforma de obras alemanas" dentro del marco de la 10ª edición del Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo EINCE donde se presentaron tres obras de Alemania que además se presentaron en los festivales RED SERPIENTE (Michoacán) y DANZA EXTREMA (Veracruz).

A este bloque fundacional de proyectos en Guadalajara, se fueron sumando iniciativas que nacieron desde otras ciudades de México, el Goethe-Institut mismo y Alemania. Paralelamente se fue gestionando la coproducción transnacional "Antiformalismo – Ein Mexorzismus", una coproducción entre la Cátedra Bergman UNAM, Kampnagel Internationales Zentrum für Schönere Künste (Hamburgo) y el Goethe-Institut Mexiko. Surgió de una colaboración entre el colectivo alemán Gintersdorfer/Klaßen y artistas mexicanos y fue concebido en tres etapas: una primera residencia en México en febrero 2016, una segunda en diciembre del mismo año y culminó con una tercera en Kampnagel en Hamburgo, Alemania, que fue la etapa final de creación de la coproducción. Ésta se estrenó en el marco de un festival de cinco días titulado "Kontext Mexiko" organizado por el centro alemán y durante el cual se presentaron además cinco producciones mexicanas invitadas. Éste es uno de los resultados de las primeras iniciativas del Goethe-Institut de acercar la escena mexicana a Alemania invitando el 2014 a la curadora Uta Lambertz de Kampnagel a visitar el Festival 4x4 en Jalapa.

Respondiendo a la complejidad y desafíos que presentan las diferentes características y necesidades de las escenas por cuidad y estado, nos volvió a visitar a principio del 2017 Stefan Hilterhaus, director del Centro de Artes Performáticas y Coreografía PACT Zollverein en Essen, Alemania, que se destaca por desarrollar formatos y residencias innovadores. En un viaje por México se reunió con gestores y artistas de Mérida, Morelia y Tijuana para identificar junto a ellos urgencias y desafíos de las diferentes ciudades, espacios e iniciativas, y pensar a partir de éstas, de qué manera es posible re-pensarse como escena, crear una red interna de apoyo y articularse como comunidad respondiendo a escenarios futuros.[3] Esta iniciativa fue posible gracias a la gestión de Diana Bayardo de la Red Alterna en Mérida; Abdiel Villaseñor del Proyecto Serpiente Michoacán; y en Tijuana de Miroslava Wilson y Carlos A. González de Péndulo Cero, y Melissa Cisneros, de La Mecedora - Plataforma nómada de artes vivas.

3.Véase el cuarto artículo escrito por Melissa Cisneros, Abdiel Villaseñor, Miroslava Wilson y Olga Gutiérrez publicado en julio.



Cabe señalar que todos ellos fueron parte del *Think Tank* de San Luis Potosí y han acompañado el proyecto desde ahí.

"Cartografías del presente" se llamó otra iniciativa que fue una cooperación entre el festival de danza *Tanztage* y los Sophiensaele de Berlín, Alemania, el Museo Universitario del Chopo y el Goethe-Institut en la Ciudad de México. Con el propósito de incentivar un diálogo creativo entre coreógrafos y performers alemanes y mexicanos, consistió en un intercambio y residencia en dos etapas entre artistas de ambos países, primero en Berlín en el marco de Tanztage y después en la Ciudad de México en el Museo Universitario del Chopo. Mediante performances, pláticas y presentaciones en diversos formatos y espacios se buscó abrir un espacio que permitiera tanto a los creadores como al público explorar las pulsiones, contextos, necesidades y recursos de ambas latitudes.

Paralelamente al proyecto anterior, y a partir de una recomendación de la curadora Mariana Arteaga -quién visitó invitada por el Goethe-Institut el festival de danza contemporánea más importante en Alemania, Tanzplattform 2016 – trajimos a México al joven coreógrafo Ian Kaler que llevó a Hermosillo y Tijuana su tercera obra de la serie o.T. "(Incipient Futures)" además de dar talleres en las escuelas de danza de Mazatlán y Hermosillo. Su trabajo se destaca por su carácter multidisciplinar construyendo un lenguaje particular entre bailarines, músicos y escenógrafos.

Cerró la programación del proyecto TanzAntena en el marco del Año Dual el Laboratorio de Música y Artes Performáticas que se llevó a cabo en San Luis Potosí. Doce artistas –músicos, artistas sonoros, coreógrafos y bailarines de México– y tres invitados de Alemania –la percusionista Robyn Schulkowsky, y los performers Frances Chiaverini y Cyril Baldy– se reunieron durante cinco días en el Centro de las Artes para intercambiar sus investigaciones y trabajos, y dialogar y experimentar conjuntamente abriendo nuevos espacios de reflexión sobre su quehacer.

Mientras iban sucediendo los proyectos anteriormente nombrados, hemos procurado seguir tejiendo la red nacional e internacional generando continuos encuentros, cruces e intercambios entre los multiplicadores que nos acompañan desde el *Think Tank* en San Luis Potosí y nuevos que se han ido sumando en el camino. Como por ejemplo, gestionando visitas de diferentes creadores mexicanos a fabrik Potsdam; posibilitando residencias en Berlín o invitando creadores mexicanos dentro del país a nuestras propias iniciativas. Creemos que todas estas acciones, por pequeñas que sean, son la antesala de proyectos futuros. El mismo desarrollo de TanzAntena lo ha demostrado. Es un hilvanar lento pero continuo aprovechando todos los esfuerzos invertidos y caminos recorridos para buscar sacar mayor provecho a cada paso que se ha dado, cada nuevo encuentro y relación originada.

TanzAntena no fue pensado solamente en el marco del Año Dual. Al contrario. Esta plataforma fue concebida de manera que se siga desarrollando en el futuro a partir de estos primeros encuentros y acciones que se generaron durante sus años de creación, fundación y consolidación. Actualmente ya se están gestionando nuevos proyectos en conjunto con las "antenas" tanto en México y Alemania en un continuo intento de fortalecer este proyecto sumando esfuerzos, artistas/gestores e instituciones.

NOTAS

1.Ilona Goyeneche

Periodista, gestora cultural y curadora de artes escénicas, comenzó trabajando como redactora para el diario chileno *El Mercurio*. Posteriormente, de 2006 a 2008, fue editora de la sección cultura de El Mercurio online. Desde 2008 trabaja en el Goethe-Institut a cargo de los proyectos de teatro y danza, primero en Chile y desde el 2012 hasta la fecha en México. En 2014 formó parte del jurado del Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga de México, Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea. En el mismo año fue curadora para el Festival de Dramaturgia Contemporánea HEIDELBERGER STÜCKEMARKT 2015 de Alemania, a cargo de la selección de obras y montajes de México que fue país invitado. En el mismo contexto también ha sido responsable de la coordinación y redacción de la edición especial sobre teatro mexicano de la revista alemana THEATER DER ZEIT. Fue co-curadora del Festival de Teatro Mexicano titulado ENDSTATION SEHNSUCHT que se llevó a cabo el 2016 en el teatro Münchner Kammerspiele en Múnich; y del Festival de Teatro Iberoamericano ¡ADELANTE! el 2017 en Heidelberg, ambos en Alemania.

PANORAMA GENERAL SOBRE LA EXPERIENCIA DE LA ENSEÑANZA DANCÍSTICA: EL APRENDIZAJE TRANSFORMADOR A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO

Un cuerpo se mueve con energía, con esfuerzo, con impulso y sensación. Es el movimiento del cuerpo, en tiempo y espacio, que dota de sentido la vida del ser humano. A través de la danza podemos continuamente descubrirnos y desarrollar una empatía hacia nosotros mismos y hacia los demás seres. El movimiento como poderoso vehículo de cultivación personal, permite que expresemos las experiencias que vivimos y experimentamos. Cuando un cuerpo se mueve, sigue aprendiendo diversas formas de moverse y es así que puede aumentar su capacidad para percibir, y profundizar en la comprensión de su relación con el entorno. La danza es un campo que continuamente se autoactualiza debido a que los individuos que la practican se transforman cualitativamente a través de un proceso de autoconocimeinto. De ahí que la enseñanza dancística crea espacios de transformación cuyas metodologías sirven para expandir la conciencia física, emocional, intelectual, sensorial, para aumentar los sentidos de empoderamiento, autoestima, e identidad y nutrir la habilidad para imaginar, expresar y compartir los conocimientos incorporados.

La educación verdadera es praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo[1]

La educación en el arte de la danza tiene como objetivo crear las condiciones para que los alumnos desarrollen las habilidades necesarias para crear, realizar y entender el movimiento como un medio de comunicación y relación. Ésta debe estar enfocada en aumentar el entendimiento del cuerpo, así como los valores y significados culturales que las danzas llevan en las superficies y profundidades de sus movimientos.

[1] Freire, Pablo. La educación como práctica de libertad. Siglo XXI Editores, México 1978

Una educación integral incluye diversos campos como lo son la coreografía, teorías educativas/pedagógicas, diversas metodologías de trabajo e investigación, desarrollo psicosocial y artístico, acondicionamiento fisiológico y entrenamiento en diversas técnicas. Este último campo es muy importante para el aprendizaje motor, debido a que las herramientas y estrategias corporales que desarrolla, le permitirán conocer y dirigir a su cuerpo, así como observar y analizar lo que su cuerpo esta realizando, también apoyado por otros saberes como la anatomía, kinesiología, coreología, etc.) De ahí la importancia de fomentar también el interés en teorías sobre el movimiento.

ALGUNAS PREGUNTAS EN LA PEDAGOGÍA DE LA ENSEÑANZA DANCÍSTICA

¿Cómo el bailarín conocerá su cuerpo?
¿Qué es lo que se enseña en una clase de danza?
¿A partir de qué enfoque se estructuran las técnicas dancísticas que serán ser enseñadas?
¿Qué es lo que el alumno aprende durante los tiempos establecidos para la práctica dancística?

¿Cómo las prácticas educativas pasadas informan las tendencias actuales?
¿De qué manera las recientes innovaciones (re)configuran la forma en que aprendemos y enseñamos la danza?

ROL DE LA TÉCNICA EN LA ENSEÑANZA DANCÍSTICA LA TÉCNICA O EL CÓMO HACER

Las técnicas dancísticas son distintas metodologías especializadas, en las que se transfiere conocimiento e implican: acciones, procesos y transformaciones en los cuerpos. En el caso de la danza, la técnica aplicada permite la organización del cuerpo humano en locomoción. A través de distintas estrategias, mecánicas y dinámicas es que se logran determinados movimientos. Se puede decir que las técnicas son procedimientos, fórmulas o reglas para desarrollar habilidades y comprender distintos principios, conceptos y elementos sustanciales que permiten la óptima funcionalidad del cuerpo, por ejemplo funciones fisiológicas basadas en investigaciones biomecánicas.

Cada técnica plantea requerimientos específicos para su actividad. El qué del cómo no esta separado, ya que el proceso tiene que ver con lo que la técnica pide, es-

pecifica o propone. Por ejemplo hoy en día la técnica clásica se refiere a muchas otras cosas que no son solo el ballet, porque dentro de la técnica clásica existen diversas metodologías de enseñanza, con distintos matices y aproximaciones, como la kinestésica, la importancia en el desarrollo de la inteligencia somática, las conexiones neuronales psicomotrices espaciales, la salud corporal, entre otras. David Howard en 1985 decía, "la sensación produce la forma". Criticaba que al 90% de los estudiantes les enseñan primero la forma y luego se espera que por arte de magia logren la sensación o el sentimiento.

Tener un amplia gama de estrategias permite que los contenidos, experiencias, saberes se transformen; permite el reconocimiento de la diversidad de cuerpos y la preparación específica que cada uno necesita. Las técnicas dancísticas entonces también contribuyen al desarrollo y mejoramiento de sistemas neurobiológicos como la cognición, el sistema psicomotor, el sistema inmunológico, circulatorio, nervioso/emocional, etc. No solo se da forma a la apariencia del cuerpo, sino al esquema de existencia a partir de un trabajo armonioso.

La técnica esta en constante evolución entre quien la práctica y/o comparte/enseña, cómo la practica, lo que ambos experimentan y finalmente lo que produce artísticamente. La técnica no debería solo reproducirse o reproducir sus mecánicas y vocabularios para controlar y realizar un movimiento, sino que a través de la experiencia del movimiento, se debería hacer también visible, la relación y percepción de su ser con el entorno.

ALGUNAS HERRAMIENTAS QUE PROPORCIONA LA TÉCNICA

- El valor de la práctica que incluye, revisión y conocimiento de distintos principios necesarios para el cuerpo (por ejemplo cómo prepararlo, como acondicionarlo, como relajarlo, como darle seguimiento a partir de demandas corporales específicas).
- Comprensión y autoconocimiento del cuerpo.
- Mejorar el aprendizaje.
- Desarrollar atención y estrategias para el seguimiento/reconocimiento de procesos.
- Comprensión de dinámicas musculo-esqueléticas a partir de demandas de movimientos específicos o de situaciones específicas.
- Reconocimiento de los motores que originan el movimiento (qué mecanismos se están aplicando)
- Adquirir los conocimientos necesarios para desarrollar una metodología a partir de ciertos principios.
- Comprensión aplicada de conceptos. Por ejemplo: rotación, colocación, alineación, espacialidad, estiramiento, entre otros.

¿CUÁLES TÉCNICAS DANCÍSTICAS?

Considerando que cada técnica dancística establece los requerimientos específicos que necesita, podemos decir que no hay una mejor técnica que otra. La pregunta más bien se dirige a saber cuáles son las estrategias, herramientas, principios, que un cuerpo en específico necesita adquirir y desarrollar de acuerdo a su práctica dancística.

El efecto o el potencial de transformación que una técnica conlleva, depende absolutamente de la metodología de enseñanza y del hecho que cada cuerpo en sus diferencias estructurales responde de distinta manera a las distintas técnicas.

Es importante definir qué elementos o principios deben considerarse en la planeación y diseño de contenidos de las clases de técnicas dancísticas que apoyan y proporcionan lo necesario para su formación:

- Aprendizaje y desarrollo motor kinestésico
- Colocación e integración del trabajo de alineación
- Colocación y distribución del peso.
- ransferencia y desplazamiento del cuerpo
- Rotación y movilidad articular
- Equilibrio
- Dinámicas musculares (mecanismos de movimiento)

Las técnicas dancísticas deben proporcionar un aprendizaje significativo tomando en cuenta los siguientes elementos que en su combinación ofrecen un mejor desempeño en la práctica dancística:

a) Acondicionamiento (fortalecimiento del cuerpo)

b) Coordinación

c) Alineación

d) Flexibilidad y elasticidad

Además de todos los elementos específicos que una técnica necesita, también es muy importante que todos estos elementos estén permeados de una visión de salud integral, es decir, que lleven en su exploración y en su hacer, una serie de valores como lo son el cuidado, la atención y el respeto, esto con el fin de que la técnica apoye el proceso de transformación y autoconocimiento del cuerpo.

PROPUESTA DE TÉCNICAS: TÉCNICA CLÁSICA

La técnica clásica presenta una arquitectura clara y funcional para el cuerpo porque activa los principios motrices. Las clases deben enfocarse, por un lado en la funcionalidad que aporta la mecánica de movimiento y en el vocabulario que le ofrece al cuerpo. Debe ser una base y apoyo por su funcionalidad, mecánica y movimiento orgánico. Debe generar una conocimiento y manejo del cuerpo que le permita profundizar su conexión con otras prácticas dancísticas. Su objetivo principal es la activación de conciencia sobre la colocación del cuerpo, el control de la columna vertebral y el centro del cuerpo, el desarrollo de la coordinación, la resistencia, velocidad, musicalidad, diferenciación de calidades de movimiento, transiciones entre movimientos y el uso/manejo del peso.

TÉCNICAS CONTEMPORÁNEAS DE MOVIMIENTO

Las diversas técnicas contemporáneas preparan, entrenan y refinan el cuerpo y mente de los bailarines. Proporcionan al alumno conocimientos a partir de una amplia gama de principios de movimiento. El alumno puede aprender a integrar estos principios en distintas dinámicas y combinaciones, incluso pueden aplicarse en secuencias o repertorios. La finalidad es el conocer al cuerpo, descubrir cómo funciona y hacer uso de él de manera eficiente, respetuosa y personal. Una base importante es la observación de patrones y la apertura a la experimentación para descubrir el proceso continuo de éste.

Muchas técnicas basadas en el estilo release en realidad son prácticas basadas en principios y premisas como: la aproximación analítica hacia el cuerpo, trabajando a partir de la consciencia de patrones de movimiento neuromusculares que no hacen al cuerpo eficiente, la relación tensión- soltura, la transición y fluidez del impulso y energía en un movimiento. Esta técnica no esta ligada a un código o perteneciente a un autor, es por eso que diversos maestros son los que a partir de su metodología le dan dirección.

Hay otras técnicas y maestros que han desarrollado otros caminos formativos como David Zambrano que se centran en principios de movimiento para entrar y salir del piso, en la conexión entre el centro y las extremidades o periferia del centro del cuerpo, en una organización motora del movimiento, en el rol del peso en la acción dentro y fuera del piso, en el manejo de direcciones opuestas y en la espacialidad del cuerpo en movimiento a partir de distintas dinámicas y calidades.

Otras técnicas como las modernas y posmodernas (Cunningham, Limón, etc.) están centradas igualmente en el desarrollo del cuerpo como instrumento de expresión, se centran en distintos elementos como los son la conciencia de la colocación, la respiración, el peso del cuerpo, la gravedad (caída-recuperación), rebotes, transferencias de peso.

Considero que lo idóneo para el proceso formativo dancístico, es acompañar un proceso que permita al alumno adquirir un panorama claro sobre lo aprendido, los diversos conocimientos y principios a partir de la técnica clásica y técnica contemporánea, que le permitan desarrollar herramientas y estrategias necesarias para el seguimiento de su carrera profesional y entrenamiento dancístico.

DISTRIBUCIÓN IDEAL PARA UNA CLASE DE TÉCNICA:

Otras técnicas como las modernas y posmodernas (Cunningham, Limón, etc.) están centradas igualmente en el desarrollo del cuerpo como instrumento de expresión, se centran en distintos elementos como los son la conciencia de la colocación, la respiración, el peso del cuerpo, la gravedad (caída-recuperación), rebotes, transferencias de peso.

Considero que lo idóneo para el proceso formativo dancístico, es acompañar un proceso que permita al alumno adquirir un panorama claro sobre lo aprendido, los diversos conocimientos y principios a partir de la técnica clásica y técnica contemporánea, que le permitan desarrollar herramientas y estrategias necesarias para el seguimiento de su carrera profesional y entrenamiento dancístico.

DISTRIBUCIÓN IDEAL PARA UNA CLASE DE TÉCNICA: CALENTAMIENTO CUERPO-MENTE

Calentamiento cuerpo-mente

Trabajo de piso (por alineación, conciencia y aplicación de distintas mecánicas de movimiento y patrones neuromusculares).

Trabajo de barra Trabajo de centro.

Trabajo de espacio (relación cerebro-movimiento-espacio) Trabajo de energía, imaginación, creatividad.

Trabajo de acondicionamiento en apoyo de una técnica incorporada (puede incluir estiramiento dinámico y relajación).

Trabajo análisis/intercambio/retroalimentación (proceso de información).

Primer Semestre
· Técnica de Danza Clásica I
· Repertorio Tradicional I
· Prácticas Escénicas I
· Producción Escénica
· Nutrición
· Historia de la Música I

Segundo Semestre
· Técnica de Danza Clásica II
· Repertorio Tradicional II
· Prácticas Escénicas II
· Expresión Corporal
· Anatomía y Kinesiología I
· Historia de la Música II

Tercer Semestre
· Técnica de Danza Clásica III
· Repertorio Tradicional III
· Dúo Clásico I
· Prácticas Escénicas III
· Anatomía y Kinesiología II
· Historia de la Danza I

Cuarto Semestre
· Técnica de Danza Clásica IV
· Repertorio Tradicional IV
· Dúo Clásico II
· Prácticas Escénicas IV
· Técnica Alternativa I
· Acondicionamiento Físico
· Historia de la Danza II

Quinto Semestre
· Técnica de Danza Clásica V
· Repertorio Tradicional V
· Dúo Clásico III
· Prácticas Escénicas V
· Técnica Alternativa II
· Artes Tecnológicas
· Ética

Sexto Semestre
· Técnica de Danza Clásica VI
· Repertorio Tradicional VI
· Prácticas Escénicas VI
· Técnica Alternativa III
· Diversidad Cultural
· Sociología del arte

Séptimo Semestre
· Técnica de Danza Clásica VII
· Repertorio Tradicional VII
· Prácticas Escénicas VII
· Composición
· Lenguaje y Comunicación Social

Octavo Semestre
· Técnica de Danza Clásica VIII
· Repertorio Tradicional VIII
· Prácticas Escénicas VIII

Plan de Estudios 2006
Licenciatura en Danza Clásica
Plan Especial para Varones

Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey

CULTURA | INBA

PRIMERA APROXIMACIÓN A LA METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA O DISEÑO CURRICULAR DE ACUERDO AL ESQUEMA:

El entrenamiento del bailarín tiene el objetivo de desarrollar ambos, lo artístico-estético y lo científico[2] .
La enseñanza en técnicas dancísticas contempla los siguientes elementos: la cognición en el aprendizaje motor del cuerpo, la percepción y sensación del cuerpo en movimiento en el espacio. Estos elementos deben estar implicados en las diversas etapas de la enseñanza dancística. La metodología idónea depende de muchos factores, pero debe de ser una progresión sistematizada de los principios y mecánicas que le permitan al bailarín: controlar, organizar y dirigir el movimiento de su cuerpo a partir de motivaciones específicas. A través de distintos ejercicios y de un práctica con diversas aproximaciones y herramientas, es que la técnica permite una formación y transformación del cuerpo, permitiendo a su vez, la libertad del bailarín en su producción artística.

A continuación una lista de los elementos que considero fundamentales en el proceso de la práctica de la técnica dancística (cualquiera que esta sea):

- Anatomía funcional aplicada para el entrenamiento dancístico (calentamiento, preparación y necesidades específicas de acuerdo a los movimientos a realizar).
- Biomecánica de movimiento y aprendizaje motor.
- Inteligencia somática.
- Ideokinesis e imágenes aplicadas para incorporación de principios de movimiento.
- Transferencia del total a las partes y viceversa (fracciones, segmentos, simplificaciones).
- Soltura y eficiencia articular.
- Observación y sensación de patrones neuromusculares.
- Comprensión de las Fascias.
- Experimentación de impulso y dinámicas de movimiento.

ESQUEMA:
BÁSICO

El alumno desarrollará principios motrices o de educación motora, a través de un trabajo de conciencia corporal con el apoyo de herramientas como la inteligencia somática (ideokinesis, imaginación para activación de sensación, etc.).

a) Alineación corporal.

b) Anatomía funcional (biomecánica) aplicada para el entrenamiento dancístico:

-Estructuración del calentamiento y comprensión de su función.

-Principios para el aprendizaje sensomotor.

c) Exploración de dinámicas musculares: estiramiento y tonos musculares.

d) Entrenamiento de principios de coordinación, ritmo y musicalidad.

e) Sensibilización de principios de movimiento a partir de noción de fascias musculares.

f) Conciencia y trabajo de centro de fuerza y de gravedad del cuerpo a partir de psoas.

PROPUESTA DE ASIGNATURA: ENTRENAMIENTO DANCÍSTICO POR CONCIENCIA CORPORAL

DESARROLLO

El alumno explorara e incorporará diversos principios de movimiento y vocabularios a partir de técnicas específicas (técnica clásica y técnica contemporánea) con el fin de organizar de manera eficaz la locomoción de su cuerpo para demandas específicas de su práctica dancística. Las técnicas se trabajaran por niveles de complejidad: principiante e intemedio.

[2] Wilson Margaret. "Applying biomechanic research in the Dance Studio". Semanticscholar.org. Consulta el 8 de junio de 2017 https://pdfs.semanticscholar.org/c9d4/ba0ee9da3d03b1a08633188f3b98252bd9c7.pdf

PROPUESTA DE ASIGNATURA: ENTRENAMIENTO DANCÍSTICO CLÁSICO Y CONTEMPORÁNEO

INTEGRACIÓN

El alumno logrará dominar y manejar de los principios de movimiento y vocabularios trabajados aprendido de las técnicas clásica y contemporánea con el fin de crear frases y secuencias de movimiento.

El alumno tendrá los conocimientos y las herramientas para la integración de técnicas mixtas que apoyen el entrenamiento corporal en su práctica dancística como intérprete y como docente

Propuesta de asignatura:
Entrenamiento dancístico e integración de vocabularios para la danza mexicana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbosa-Cardona. “Danza: escenario de construcción y proyección humana”. Educ. Vol. 15, No. 2,(2012): 185-200

Asley Linda, “Metamorphosis in dance education, tradition and change a delicate dilema” in Dance Dialogues. Ausdance.org (2008). Consulta el 5 de junio 2017. http://ausdance.org.au/articles/details/metamorphosis-in-dance-education

Krasnow, Donna. “Dance science and the dance technique class”. Conditioning Imagery for Dancers. Impulse 4, 162-172 (1996). Consulta el 10 de junio 2017. http://www.citraining.com/Dance-Science-and-Dance-Technique-Class.html

Franklin Erin. “Conditioning for Dance. Training for peak performance in all dance forms”. International Documentation of Contemporary Dance Education http://www.idocde.net/ Consulta de varios artículos

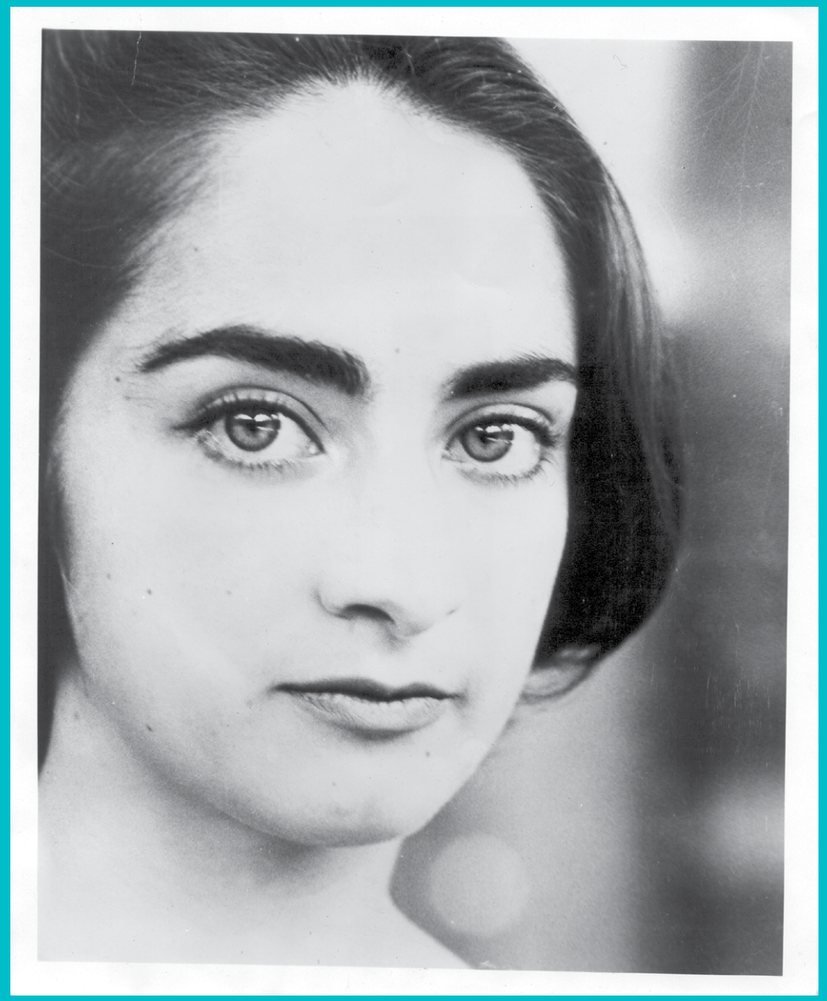
Salosaairi, Paula. “Multiple embodiment in Classical Ballet. Educating the dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet”. Theater Academy, Helsinki: 2001.

Tucker, James et al. “Better practice in Dance Education” Volume I. Maryland State Pérez Galí, Aimar. Projecte de Reserca Pedagògica. Consulta de varias entrevistas. https://projecterecercapedagogica.wordpress.com

Solomon, Ruth. “Functional Anatomy in Dance Training: An efficient warm up emphasizing the role of the psoas” (2011) https://c.ymcdn.com/sites/www.iadms.org/resource/resmgr/Public/Bull_3- 2_pp13-17_Solomon.pdf Consulta el 11 de junio de 2017

Borghi, A. & Cimatti, F. Embodied cognition and beyond: acting and sensing the body. Neuropsychologia, (2010)

Formación en entrenamiento dancístico de la Escuela de Danza Contemporánea P.A.R.T.S. de Anne Teresa de Kaersmaeker http://www.parts.be/en/curriculum-training consulta el 5 de junio de 2017 http://www.dancemagazine.com/what_are_they_doing_wrong-2306894574.html revisión de varios artículos



Nellie Happee

LA DANZA: ¡POR PLACER!

POR **CARMEN CORREA**

Creo que independientemente de la vocación o talento que uno tenga para la danza, se necesita perseverancia y carácter para seguir una carrera que no es fácil, para afrontar los reveses que la vida nos presenta y no quedarnos en el camino".

Cuando a los doce años me encontré en el estudio de la colonia Irrigación con esos bellos ojos verdes que adelantaban a una mujer de complexión pequeñita, franca sonrisa y vitalidad generosa, mi juventud no me permitió reconocer en ella a un "pilar de la danza mexicana".

Nacida en México, Nellie Happee, bailarina, maestra, coreógrafa de más de 50 obras, fundadora de Ballet Clásico de México - hoy Compañía Nacional de Danza, INBA -, Coreógrafa Emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte, FONCA, acreedora a la Medalla de Oro de Bellas Artes, por mencionar sólo un cachito de su trayectoria, se entrega hoy, y desde siempre, a la vida.

¿Cuándo fascinó la danza a Nellie-niña?

"Era yo una pequeña ojiverde, un tanto huraña, a la que le encantaba moverse, correr y treparse a los árboles".

A los 5 años la inscribieron en la Academia Cultural "Alma Mexicana" y ahí comenzó su camino por la danza y el escenario:

"La enseñanza era diversa, igual aprendí a recitar que a bailar el Jarabe Tapatío. Me enseñaron la rumba "Ay mamá Inés" y mi abuelita me hizo un hermoso vestido color de rosa con olanes. ¡Ah!, también bailaba de puntas con unas diminutas zapatillas de horma especial que todavía conservo. Interpretaba a una de las Tres Musas del Poeta y atravesaba el escenario en bourrée mientras recitaba: "Soy incorpórea, soy intangible, no puedo amarte…".

Tres años más tarde entró a la Escuela Nacional Nellie Campobello que estaba en el último piso del Palacio de Bellas Artes:

"Las ventanas de mi salón daban hacia la bella Alameda. Mi primera foto en tutú está tomada en una de las terrazas del Palacio. Cuando tenía como 11 años, a una amiguita y a mí nos compraban abono para ir a ver las temporadas de Ballet en Bellas Artes. Los asientos eran de la última fila del último piso, y allá íbamos, felices, las dos solas a disfrutar y a soñar. El Palacio de Bellas Artes siempre ha sido muy significativo para mí."

"Tuve la suerte de estudiar con Estrella Morales, que estudió en Berlín danza clásica y moderna con las discípulas de Isadora Duncan. Su preparación era fuera de lo común para el México de esa época. Lo mismo nos montaba bailes de puntas que descalzas, y sus conocimientos musicales eran excelentes".

Su familia sembró en ella la semilla de una sólida educación. Su fruto: la mujer íntegra que es: "Afortunadamente mi madre me estimuló y apoyó para lograr mis objetivos, pero también me enseñó a ganármelos, a luchar por lo que se quiere. Mi abuelo era amante del aprendizaje y de la lectura. Estupendo conversador, escribía versos, guiaba mi mano en mis dibujos para la escuela y, no tan de paso me enseñó el valor de la palabra dada".

Tres de sus maestros de primaria le ensañaron algo más que las materias escolares:

"Miss Carmen, de 4º. Año, a buscar y encontrar la belleza que no resulta a simple vista; Miss Socorro el respeto, y Miss Tere a apreciar los poemas. Todavía me acuerdo de uno: "Como una gota de rocío, / así quiero mi alma, / pequeña que no aliente rebeldías,/ pequeña que sea delicada."

Yo quería y creía ser así, hasta que un buen día descubrí que en mi bagaje llevaba una amplísima franja de rebeldía".

¿Qué movía y apasionaba a NH cuando bailaba?

"Una vez en la Academia de la Danza Mexicana, en clase, Xavier Francis nos preguntó por qué bailábamos. Yo respondí que para mí, moverme era un placer. No pude decir más. "¡Cómo era posible que dijera que bailaba por placer!", me dijo. Después hablé con él: "Mira, yo no soy ninguna masoquista. Para mí, dominar mi cuerpo, surcar el espacio, sentir que mi cuerpo responde a la música y que a través de él puedo expresar lo que no puedo articular en palabras, me produce un infinito placer"… Y aquí sigo en el camino, 50 años después. Poderse expresar a través del medio que uno escoge es un privilegio y no un sacrificio."

Desde la adolescencia hasta su etapa como bailarina profesional, "la intérprete" encontró en el escenario el lugar perfecto para entregar su pasión:

"Como hasta los 15 años llevaba doble vida. En la escuela era yo rata de biblioteca, me encantaba aprender y era niña de 1er. lugar. Un día Miss Carmen se quedó sorprendida de verme bailar jacarandosa en el cuadro de fin de año con todo y clavel en la boca. '¡Cómo es posible que sea la misma niña que estudia en mi salón!', le decía a mi mamá".

"A los 12, me monté la parte de la hija de la bruja de Blancanieves. Bajaba corriendo por una rampa con vestido de gasa roja y lentejuelas y me tiraba al suelo como había visto que hacían las alumnas avanzadas. Me sentía realizada. En escena podía hacer cosas que en la vida corriente no me atrevía. Era como un desdoblamiento. Aunque no lo parezca, soy tímida".

"En la etapa profesional bailaba ballet y danza moderna, incluyendo obras de Limón, Humphrey y Ana Sokolow, quien me daba golpecitos en las manos a la vez que me decía 'manos inocentes'. Bien entendí que quería decir 'sin artificio'. A mi regreso de Francia me dediqué prácticamente al clásico y clásico contemporáneo".

"Era fuerte en puntas, rápida y limpia para los saltos, así como con buen *port de bras* y sentido de estilo. Pero sobretodo, era una intérprete que tenía vida y bailaba 'habitada', compenetrada al máximo con el carácter de la obra y con la música".

¿Por qué enseñar a bailar?

"Para poder hacer coreografía tuve la suerte de poder vivir dando clases a niñas y adolescentes, y digo suerte porque me gusta enseñar. Me gusta estar cerca de aquellos que van hacia la vida y ayudarles a 'sacar su gato', su manera única de expresarse".

"Nunca he querido ver a las alumnas como un cuerpo más en el salón al que hay que preparar para presentar examen. Las veo como lo que son, personas a las que hay que ayudar a que pierdan el miedo a expresarse a través del cuerpo; a que sean felices interpretando princesas, príncipes, brujitas o niños intercambiando caracoles y lagartijas; a los que van para profesionales, enseñarles que uno no hace la carrera para graduarse de 'escupe pasos' sino de intérprete".

¿Por qué crear? ¿De dónde la necesidad?

"¡Por placer! Es mi medio de expresión y de comunicación. A través de la creación uno descubre nuevos aspectos de uno mismo."

El repertorio coreográfico de la maestra Happee es basto: desde *Trío*, *Encuentro* y *Sinfonía Simple* hasta *Marejada*. Su trabajo con escuelas deja huella imborrable en los jóvenes con quienes trabaja.

El teatro baja su telón después de cada función de *Carmina Burana* dejando al público de pie, y *¡Esquina Bajan!*, además, bailando al ritmo de un paso doble, y en ambos casos, con

manos que no paran de encontrarse en el aplauso agradecido. A los bailarines nos recorre cada noche la emoción de haber sido parte viva de la mágica función: ¡orgullo!

Aída, *La Güera Rodríguez* y *Sansón y Dalila* son solo algunas de las óperas que se han vestido de gala con sus coreografías. Su vida y obra inspiró el libro *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, de Ma. Cristina Mendoza. La vida creativa de Nellie no ha parado de hacer sus entregas puntuales, pulcras, honestas y bellas a nuestro gremio, y sobre todo, no ha dejado de dar motivos al público para disfrutar.

¿De dónde la inspiración?

"Haber estudiado con Mme. Nijinska me abrió el horizonte. No porque estudiara coreografía con ella, sino porque despertó en mí el deseo de acercarme a las otras artes y a la historia, y todo esto me enriqueció".

Su filosofía sobre no enfrascarse sólo en la danza y abrir espacio interno a la belleza del mundo para salvar al artista de dejar empobrecer su espíritu, ha sido ejemplo vivo que se respira en su obra. Así, podemos ver a Flora y a las Tres Gracias de Botichelli bailar la música de Carl Orff en *Carmina Burana* o saborear el aroma a mar, abanico en mano, en su cadenciosa *Marejada*.

"Mi mayor fuente de inspiración es la música. En alguna etapa de mi vida los estados anímicos personales. La palabra escrita, las imágenes pictóricas".

"Pero una cosa es sentir el impulso por crear algo y otra cosa es llevarlo a cabo. El ímpetu es individual, pero para transformarlo en algo tangible se necesita la disponibilidad de los otros. Uno puede estructurar la obra, probar el lenguaje que se va a usar en el propio cuerpo, planificar en papel (cuadriculado en mi caso) los desplazamientos, etc., pero eso no tendrá vida hasta que no pase al cuerpo de los bailarines y ver si funciona. Los coreógrafos, para escribir el 'texto' necesitamos de su empatía y complicidad. Si las tenemos, el proceso creativo es bello, porque hay una retroalimentación".

"En otras disciplinas el artista trabaja solo. ¿Qué pasaría si las palabras estuvieran molestas con el escritor porque hubiera terminado un párrafo y ahora lo está cambiando por otro? ¿Si los 'amarillos de girasol' se pusieran en huelga contra el pintor porque ya llevaba muchos cuadros usando el mismo tema? ¿O si el compositor, mientras compone, tiene a su alrededor varias cabezas esperando a ver qué se le ocurre?".

"Por eso me encanta trabajar con intérpretes creativos que no han perdido la capacidad de asombro ante la maravilla de estar vivos y de admiración por el ser humano".

—"¡Güero, güera, saca el gato que llevas dentro… habítate!"—La oímos decir durante los ensayos.

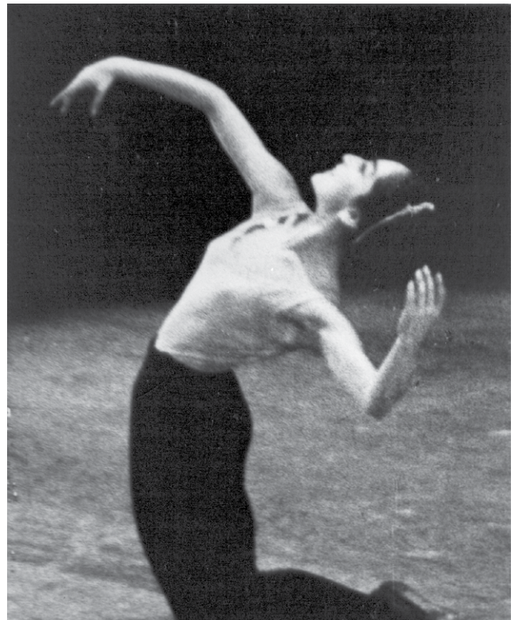
"El otro aspecto que favorece la creación, es el contar con el tiempo requerido para la búsqueda. Y es que no toda búsqueda implica un hallazgo y esto puede crear tensiones".

"En fin, que el proceso creativo no es fácil, se necesita complicidad, tiempo y tranquilidad… pero es apasionante y cuando se logra concretar la forma y a través de los intérpretes comunicar lo que se quiere a un público desconocido, todo cobra sentido".

¿De la era posmoderna?

Nellie es ejemplo fehaciente de la era posmoderna. ¡Nunca dejar de aprender, integrar los conocimientos y transformarlos en un discurso personal para, finalmente, entregarlos al mundo!

Desde Vivaldi hasta Márquez; desde El Bosco hasta Schiele; desde Shakespeare hasta Paz, desde Fokine hasta Ek… ¡Un laberinto de belleza y complejidad indescriptible donde uno no deja de sorprenderse mientras aprende!



Sobre la danza de hoy:

“Aprecio la buena danza de la denominación que sea, y en mis viajes procuro siempre visitar escuelas o un espectáculo, porque creo que uno debe estar al tanto de lo que sucede en el país y en el mundo para aprender y ubicarse”.

Cada uno de los muchos países visitados por ella, con sus colores y sabores, sus olores a geranio o tulipán, terrazas privadas y plazas públicas, sus teatros, de arena o nieve, su gente… Todos brillan a través de sus ojos como pequeños mosaicos venecianos que, solo juntos, dan vida al mural en un palacio catalán.

Soñar el futuro.

“Me encantaría viajar por mi país en plan relajado para conocerlo y enterarme de las actividades artísticas y educativas. Y si hubiera algo que pudiera aportar me encantaría hacerlo”.

“Quisiera visitar a los amigos, escribir, retomar mis clases de ruso, ir a museos, conciertos y poder leer, leer, leer…”

“Como me considero habitante del planeta llamado Tierra, antes de irme quisiera conocer las maravillas de la naturaleza y las espléndidas obras de arte que el hombre le ha dejado al hombre y que han perdurado a través de los siglos”.

“Me quisiera ir activa, útil y comprometida con el presente.”

¿Comprometida? ¡Siempre!

“Para lo que más necesita uno la creatividad, es para la propia vida. Un ir y venir seguro entre la fantasía y la realidad. Crearse y recrearse a sí misma. Siempre en constante evolución y en contacto honesto con su ser y su estar.”

A veintisiete años de caminar por la vida a su lado, intento recordar cada momento en que me ha enseñado algo. Me resulta imposible separarlos, como no es posible separar cada nota de una sinfonía.

“La obra que uno hace, no es más que la expresión de lo que uno es como persona.”

Y doy fe de que la máxima obra artística de la maestra Nellie Happee, ¡es su propia vida!

J. Larregui
México

ardentía

2002-2017

15 años *de entrega*

La Compañía de Danza Ardentía fundada en 2002 ha sido una agrupación que apuesta por la técnica de danza clásica, contemporánea y neoclásica, como medio de expresión. Sus intérpretes, mezcla de jóvenes y experimentados bailarines, y su directora Reyna Pérez están comprometidos en la búsqueda de la excelencia en cada una de sus obras, tienen como objetivo la difusión de la danza y la formación de nuevos espectadores, tarea que han ido logrando a fuerza de persistencia y entrega.

La compañía se ha presentado en diferentes escenarios de la Ciudad de México, como el Zócalo capitalino, el Teatro Raúl Flores Canelo, el Teatro de la Danza y la Sala Miguel Covarrubias, igual que en diferentes festivales nacionales e internacionales. Ha tenido la colaboración de diferentes personalidades como Irma Morales, Ryskul Musabaeva, Alejandro Meza, Guillermo Hernández, Rafael Rosales y Guillermo Ríos, Eva de Keijzer e Inés Bavío, y como asesor teatral Edgar Castelán. Cuenta con diferentes programas para niños, jóvenes, adultos y personas de la tercera edad. Ardentía se ha comprometido con buscar la excelencia en cada una de sus obras, para que el público quede satisfecho y deseoso de ver más espectáculos escénicos de alta calidad; tiene como objetivo la difusión de la danza, coadyuvando así en la formación de nuevos espectadores. Mediante la fusión de estilos y la apertura hacia jóvenes intérpretes, junto a bailarines experimentados, integra una fuerza interpretativa peculiar.

Reyna Pérez, su directora y fundadora, es egresada y licenciada en Danza Clásica por la Academia de la Danza Mexicana, con posgrado en Pedagogía del Ballet por la Escuela Coreográfica del Bolshoi en Moscú. Es maestra y ensayadora de la Compañía Nacional de Danza. Fue jefa del Departamento de Educación Continua de la Coordinación Nacional de Danza del INBA. Ha realizado coreografías para la Academia de la Danza Mexicana, el Taller de la Compañía Nacional de Danza, la Dirección de Teatro y Ópera del INBA, la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA. Obtuvo una beca de Educación por el Arte, y publicó un libro para niños, *Alicia el ballet y yo*, editado por la Asociación Amigos de Bellas Artes

La Academia de la Danza del INBA reconoció su labor en 2009, denominando una de sus aulas con su nombre. Ha recibido la distinción por 35 años de servicio al INBA y la SEP, así como el reconocimiento “Una Vida en la Danza”, otorgado por el CENIDI Danza José Limón, en el Palacio de Bellas Artes en el 2015.

cascanueces

Niñas escuela Ballet Tecamachalco dir Eva de Keijzer

alicia en el país del ballet

Fotografías: Eduardo Gómez

crónicas urbanas de una bailarina

Fotografías: Eduardo Gómez

entre soles y sombras

Fotografías: Eduardo Gómez

imagon y los cuentos del vagabundo

Fotografías: Eduardo Gómez

la pantera rosa

Fotografías: Eduardo Gómez

quixote

Fotografías: Eduardo Gómez

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

---

inba DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".